

PHILOLOGICA
canariensis

Philologica Canariensis 21 (2015), 165-169 eISSN: 2386—8635
DOI: 10.20420/PhilCan.2015.0039

Begonya Pozo. *Poemas a la intemperie*. Santiago: Libros La Calabaza del Diablo, 2014. 94 páginas. ISBN: 978-956-9400-25-4

JAVIER BELLO
Universidad de Chile

Formas de mirar a la intemperie: poesía de Begonya/Begoña Pozo¹

La lectura de una traducción despliega una zona que queda en la sombra, sobre todo para alguien que no conoce, en este caso, ni el catalán, ni tampoco sus formas valencianas, y que se enfrenta a esa mitad equinoccial, a esa parte que se manifiesta a oscuras: el desmán, la traición del texto, esos hilos de extraño color formados por palabras de una precisión desconocida, aquello que se abandona para perderse, de antemano, irremediabilmente. Por supuesto, pese a lo anterior, leo estos *Poemas a la intemperie*, “La desnudez de los días” para ser más preciso —la primera parte de este libro (7-35)—, donde se exhibe el poema y el tiempo, el tiempo de experiencia y el tiempo de escritura —dos experiencias y dos tiempos superpuestos y a la vez diferentes, paralelos— en lo sobreexpuesto del gesto que los deja ver, que los manifiesta como bordes, pliegues desplazados al centro perceptivo.

Allí queda lo que suponemos es esa objetividad de las formas y de los vínculos, de los objetos, que hay en la poesía necesaria de Begonya Pozo: es el momento de volver a las cosas, dice en cita de Teresa Pascual, sin mirar los efectos que causen sobre el alma —“És el moment de tornar a les coses, / de posar-los els noms sense mirar / els efectes que causen sobre l'ànima” (7)—. Comenzar el día con los gestos de mi madre, reza otra cita, en portugués esta vez, de Teresa Rita Lopes (7), donde lo materno indica este abordaje concretista. Volver a lo concreto de la madre y a sus signos que se filtran por las grietas de la conciencia de la hija, como sucede —otra vez “con Teresa Pascual”— en “Revelación”: “Te has persignado, atea, delante / del nicho de tu madre. / Después de toda la filosofía / has entendido, ahora, de golpe, / dónde están los límites del



lenguaje, / dónde las grietas de tu mundo. / Y te has quedado muda / en medio de la frontera, / besando la lápida, en silencio” (33). “Es difícil sobrevivirte”, leo en otro poema, titulado “Cada vez” (35). Límites, grietas, paroxismos, traiciones y distracciones.

Poemas a la intemperie anuncia, desde un principio, una escritura que presenta una relación multifocal con la propia lengua a partir de su puesta en abismo en otros idiomas y que la lleva a la práctica en aquellos cercanos, vecinos, y en aquellos que no lo son tanto. Se trata de una poética al margen de la zona de control del castellano, del español como lengua nacional e imperial, pero que se sitúa al centro, quizá borgianamente, de la Babel contemporánea. Los signos se filtran por todas partes: dónde han podido sobrevivir las mujeres, me pregunto, sino allí, entre signos ajenos, como dice y lleva a cabo al mismo tiempo la cita de Nicole Brossard antes de los versos de “Decisión personal”: “Yet women always survived / dans une autre langue” (83). Hay en el volumen, además, un poema escrito en italiano: “Problemi di grammatica” (57), que abre la tercera sección del volumen, titulada “No regresarás indemne” (55-81).

Tal como se infiltra entre las lenguas y las culturas (hay citas y referencias, además de las ya expuestas, a Dante, Séneca, Anise Koltz, Maria Josep Escrivá, Amelia Rosselli, Ana Ajmátova, Marc Granell), así la escritura intenta representar la observación, la puesta al borde/al centro de lo observado, de lo mirado, a la que nos convoca como un ejercicio que expone la lucha, el trabajo silencioso, de la carne, en la composición que abre el volumen —más breve aún que un *haiku*²— que se llama “Poética”: “Carne / silente / cómo / bregas” (9). Se trata de aquello que no tiene representación, la multitud informe de la carne, no el cuerpo; el poema se vuelve una incitación a poner en el foco visual algo que por silente, callado, sinestesia de por medio, queda a oscuras. Un acercamiento que deslinda los territorios no representables de la madre: “cuando todo es recuerdo de unos ojos / que nunca jamás te han vuelto a mirar”, dice en el segundo poema del conjunto (“El nombre de la pena”, 11).

Una idea del paisaje puede engarzar engañosamente esta poética de la mirada, como en “El árbol solo”: “Al fondo del camino / la sierra. / Al fondo del campo / el árbol solo. / Al fondo del ojo / la hoja más verde” (15), mientras la focalización insiste paso a paso en acercarse y en dejar marcas/marcos en el territorio de la mirada. O como sucede en “Ungarettiana”: “Veo la tristeza / de unos árboles que punzan la mirada. / No hay barandilla” (39), o en otro haiku, titulado “Locura”: “He visto el límite / al fondo de tus ojos. Ahora / ya no quiero mirar” (41). “Los círculos te acompañan todos los días”, escribe en “Fetichismos de urbanita”, signos en “este camino torcido / definitivamente torcido”

(2014: 21). “Hay caminos de ida y vuelta”, dice en otro poema (29), y en “Cíclicamente”: “no hay más luz / que esta luz / desolada de la mañana / cuando la noche se ha clavado / al fondo del agua” (31). O como sucede con la metáfora del muro de vidrio de “El muro de M.H.” (67).

Cercanía acérrima, exposición de lo desnudo, transparencias crueles y superficies falsas de la intemperie. Hay varios poemas donde el juego de las miradas y la multiplicidad de los reflejos ceden ante la poética de los actos violentos. Ejemplar resulta “Geometrías domésticas”, donde lo poliédrico es destruido por la unilateralidad de los golpes: “El azul es poliédrico. / El cuerpo es poliédrico. / La risa es poliédrica. / Y la sonrisa. / El amor es poliédrico. / El dolor es poliédrico. / El placer es poliédrico / Y el gozo. / El dinero es poliédrico. / Los libros son poliédricos. / Los dioses son poliédricos. / Las hostias: no” (61). O como sucede en “Invierno de 1999”: “Da igual ahora que las preguntas tienen respuesta” (19), aquellas “ofensas por las que, todavía, / tendrías que pedir perdón: / un perdón que no deseas”, dice en otro poema, también fechado: “. . . has decidido hablar hoy, / diez de marzo de dos mil nueve: / has decidido colmar tu cementerio” (“Decisión personal”, 85). La mirada se transforma, así, en el poema titulado “El camino que conducía a la huerta”, en el testimonio de una enorme pérdida, “Ahora que veo lo que queda”, dice (17).

Pérdida que rebasa aquí lo individual y lo familiar (la madre, el tío, la abuela), adelantándome a decir que se trata de un relato discontinuo politizado en amplios márgenes: la dictadura chilena y la guerra civil española, ambas con sus huesos aún silenciosos, sin nombre, con sus restos, simbólicos, discursivos, pero sobre todo los cuerpos sin devolución, como testimonian dos importantes textos. El primero, titulado “El vuelo”:³ “Espejo de plata. Mar / abriendo olas y tragándose / la carne anónima” (73), quizá tan sucinto, desposeído y distanciado como ciertas poéticas de nuestra postdictadura: pienso en general en la tesitura de la poesía de Elvira Hernández; pienso en *Especies intencionales* de Andrés Anwandter, donde los desaparecidos ocupan, modulan, en varios textos, dejando de ser “carne anónima”, la voz del poema —entre otros, “Migraciones”, “Edén”, “Reparaciones”, “Cordillera” (Anwandter, 2001, 41, 44, 45, 46)—; o en ciertos brevísimos de David Preiss, de *La palabra de Chile* y *Dramatis personae* (2010), pero también en las figuras del terror de la Shoá en *Señor del vértigo* (Preiss, 1994). También, un poco antes y en la Argentina, pienso en *Tributo del mudo*, de Diana Bellessi; cito unos fragmentos: “Rojo de los pinos / de los pájaros de

pecho rojo / y de cuerpos mutilados”; “Ha venido el otoño otra vez. / Hay misa permanente. / Hay sangre entre los robles.” (1982, 27-28).

En el segundo de los textos de Begonya Pozo que quiero destacar, titulado “Paradoja ósea”, lo negativo de la carne ausente se representa tanto en su posibilidad de decir como en su ineluctable silencio. Ese “Nudo de nudos” y ese “nudo de mudos” que intenta pronunciarse como lo irrepresentable —ya no carne, sino restos— en un poema de Preiss (“Entrada a la muerte”, Preiss, 1994, 39) y los objetos vacíos que en “Poema mudo” indican los cuerpos ausentes y los “cadáveres nevados” (Preiss, 1994, 41). La palabra muda y la palabra sorda de Jacques Rancière (2006), para ponerlo en claro, se resuelven aquí en paradoja. El poeta que cree poder descifrar y el mismo poeta —ausentes aquí ambos de la letra distanciada del texto— que es doblegado en el intento: “El hueso no es mudo. / Dice cuándo, cómo y por qué. / El hueso es mudo. / No dice cuándo, cómo ni por qué. / La muerte continúa pariendo silencios” (Pozo, 2014, 77). La sujeto va haciendo de sus recorridos una toponimia ardiente: “Fantasías de Bucarest” (25), Font de Sant Lluís, la calle Cádiz, el horno de San Valero, la carnicería de la calle Sevilla, Ruzafa, el Chile en el que no ha —no había— estado y al que viene a condenar a nuestro tirano al infierno en el momento de su muerte en “Poema (in)correcto” (75).

Una poética de las “Transiciones”, como se titula uno de los poemas, que termina incluso más allá de los gestos de la violencia y la deglución de la historia, en la pudrición del cadáver: “Movimiento de cangrejo / entre las dunas el tiempo. / El cuerpo se marchita: apesta putrefacto” (53). La epigramática clásica, de tradición romana, de situación mediterránea, desliza su comunicatividad en este libro hacia la tradición japonesa del haikú, que deriva en la connivencia de corte y yuxtaposición, las proposiciones y respuestas absurdas, la tautología como forma esencial del pensamiento, la ambigüedad de las nociones y los trazos ciegos de la plástica, devolviendo así la mirada a su posible contento y pérdida en los cruces más allá de los signos y su linealidad fálica.

La educación de las palabras pasa en “Peso de humo” por la ironía femenil de la cita de Ana Ajmátova: “He enseñado a una mujer a usar la voz. / Y ahora, ¿cómo puedo hacerla callar?”, y el sentimiento trágico de Begonya Pozo por el que desfilan los seis velos de las seis niñas musulmanas quemadas (63). Así, la poética que salta de las cristalizaciones de la mirada al fuego y a la ceniza, sustancias de su tesitura política, desemboca en dos precisos y preciosos poemas, las dos gravitantes dudas de la asesinada Hipatia (“La duda de Hipatia” I y II, 69 y 71) y en la construcción de una sujeto femenina en la negación y al mismo tiempo el enmascaramiento de los nombres del

odio y las reducciones del patriarcado: “Ni puta / ni bruja / ni monja / ni madre / mujer soy / simplemente/ mujer / y también puta / y bruja / y monja / y madre”, epítetos que la hacen “casualmente”, “posiblemente”, “arquitectónicamente” mujer (“En construcción”, 59). Y aquí es donde las dudas del pensamiento, y las contingencias de la historia y los emplazamientos de la mirada, la constituyen o la borran, la invisten o la destituyen —su “Precio más alto”— en el decir o en la mudez, más bien en el “entre” entre canto y silencio: “Entre cantar o / no / ¿hay diferencia? / La misma que / hay / entre vivir o / no” (65).

NOTAS

- ¹ Traduzco al español el nombre de la poeta, Begoña, para ampliar el horizonte de la noción de lo traducido al ámbito de la autoría, aunque permanezca aquí tan solo como una mención. Begonya Pozo, nacida en Valencia en 1974, es profesora de Filología Italiana en la universidad de esa misma ciudad española. Visitó Santiago en noviembre de 2014, la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, donde participó en una lectura poética colectiva y dictó una conferencia sobre poesía y compromiso. Durante su visita presentó en Estudio Panal la edición bilingüe *Poemas a la intemperie* (2014), editada en Chile por Libros La Calabaza del Diablo, a partir de las traducciones de destacados poetas como José Luis Falcó, Antonio Méndez Rubio, Carlos Jiménez Arribas y Carlos Vitale; los presentadores fueron el desaparecido poeta Pedro Montealegre y quien esto escribe. *Poemes a la intempèrie* (Pozo, 2011) obtuvo en el año 2010 el XXX Premi de Poesia Senyoriu d’Ausiàs March.
- ² La segunda sección del volumen, titulada “(Intemperies)” (37-53), está constituida solo por piezas compuestas mediante esta forma japonesa.
- ³ Único *haiku* del libro fuera de la segunda sección.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANWANDTER, A. 2001. *Especies intencionales*. Santiago: Ediciones Quid.
- BELLESSI, D. 1982. *Tributo del mudo*. Buenos Aires: Ediciones Sirirí.
- POZO, B. 2011. *Poemes a la intempèrie*. Valencia: Editorial Tres i quatre.
- PREISS, D. 1994. *Señor del vértigo*. Santiago: Dirección de Asuntos Estudiantiles, Universidad Católica de Chile.
- _____. 2010. *La palabra de Chile y Dramatis personae*, en Huenún, J. L. y Martínez, L. A. (eds.), *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 184-200 y 201-224.
- RANCIÈRE, J. 2006. *El inconsciente estético*. Traducción de Duluc, S., Costanzo, S. y Lambert, L. Buenos Aires: Libros del Estante.

Reseña recibida: 2 de septiembre de 2015
Reseña aceptada: 7 de septiembre de 2015